

יצחק לאור

נמאס לו לקנא בצרפתים

בין "הרטיטי את ליבי" ל"הבכיינים": חנוך לוין ותודעת הלא־מערב

סניטר צוות הרופאים והאחיות בכלכותא

רוצה להנעים את זמנכם בטרגדיה:

"ייסורי אַגְמָנוֹן ומותר".

היא מבוססת על מחזה יווני ישן.

גוסס ותיק למה יווני?

גוסס חדש למה ישן? ("החייל הרזה ואחרים", עמ' 159)

הנה ניסיון לסכם את האיום הגלום בקומדיה הלוינית: חוויית התרבות של האדם - רכישת כרטיסים, לבוש, יציאה משותפת עם חברים (בדרך כלל מאותו מעמד, מתוך התכוונות להיות חלק מקהילה תרבותית), אחרי ההצגה הולכים לבית קפה, האשה גם הלכה מבעוד יום למספרה - החוויה הזאת אמורה להעניק לצופה מעמד של אדון-בין-אדונים. והנה הוא בא להצגת תיאטרון ומוצעת לו קומדיה על היותו אחר. (אני מניח כרגע לעניין ה"גסויות", לאי הידיעה מתי מדובר במשהו רציני ומתי מדובר באירוניה גמורה). אני מנסה להתמקד בעיקר - ביציאת הצופה מן התיאטרון, אחרי ההצגה, חדור בתחושה שהוא אחר, כלומר מוגדר באמצעות שלילה. הנה הסבר אחד לזרות הגדולה של מרבית צופי התיאטרון לקומדיה הלוינית, בשנים שבהן 300,000 ראו את מחזותיה של עדנה מזיא, למשל, ורק 20,000 ראו את מחזותיו המצליחים של לויין.

הרבה הסברים ניתנו לאי הנחת מול הקומדיה הלוינית. אמרו שהיא עוסקת ב"השפלה", "כיעור", "אנשים מסכנים", "אומללות", "אכזריות". אבל הגיכוב היה עיבוד מאוחר, סיכום של כמה ביקורות על "חפץ" ומעבר לה מונח היה תמיד סירוב לקבל את מה שעולה מהקומדיה הזאת - הודאה באחרות האדם, כי באמת לא טוב היות האדם אחר, עדיף להיות סובייקט, כמו שמציע תמיד שיח האדון: קבלו את הנרטיב המוצע לכם, היו בני חורין, כלומר סובייקטים, לא 'אחרים'. אחרותו של הגבר הלויני באה לידי ביטוי באמצעות האדון - 'אשה יפה', אשר

לתשוקת הגבר-כאחר אליה, ואל יופיה, אין שום סיכוי להתגשם. האחר הלוּיני (כלומר ה"גיבור"), נכשל להיות 'שם', אצל האשה היפה, המקבילה לתרכות עצמה. המתח בין הגבר, המוגדר באמצעות יפהפיה מערבית בלתי אפשרית, בונה את המקום, את הבמה, הניצבת-בשביל מה שמצוי 'כאן', רחוק מן המערב, לא במערב, שלילה של המערב. ב"סוחרי גומי" ממלא הניגוד הזה - בין ה'קדיש' של ספרול ושיחתו עם המתים על שור הבר, ועל המשיח ועל תחיית המתים, לבין ג'יין בכגד ים, בבריכה בטקסס - תפקיד מרכזי. מהבחינה הזאת, חותר לוּיין, שוב ושוב, באמצעים הקומיים שלו, תחת אחת האמיתות של האתוס הציוני: התרבות העברית נבנתה בתוך המדומיין המערבי, כדי להיות "ככל הגויים", שפירושו עם-ככל-העמים המערביים, והנה בא הגיבור הלוּיני ונכשל שוב ושוב להיות חלק מ"שם", משום שהוא כאן. ב"ההולכים בחושך" נאמר: "חיים בזבל... אבל חולמים על פאריז"¹.

ואולם, האמת על אחרות האדם, הגדרתו באמצעות שלילה - למשל פאריז, או טקסס - מעבר לחוויה שבאמצעותה מודגמת השלילה הזאת, האמת הזאת היא בעלת תביעה למעמד של אוניברסליות: כלומר "ככה כולם". אלא שהתביעה למעמד של אמת אוניברסלית נעשית דווקא באמצעות תיגר על האוניברסליות הזאת, מתוך הצבעה על ניכור בלתי ניתן לפתרון בין 'כאן' ל'שם' (האתר של האוניברסליות). יתר על כן, דווקא האינטליגנציה, הסוכנת הראשית של ה"מודעות" ושל הייבוא המערבי, מתקשה להתמודד עם הטלת הספק הזאת. מכאן נובעים מקצת ההבלים שנכתבו כל-כך הרבה פעמים על "קומדיה פולנית", ושאר תיאורים סוציולוגיים ואנתרופולוגיים. העניין שונה, כמובן: לוּיין הוא היוצר המודע ביותר, לבטח מקרב בני הארץ, לסתירה הלא-נפתרת בין היות יהודי (מישראל) והיות אדם (במערב).

על הציר הזה חוברת הקומדיה הלוּינית לקהל שלה - נגד שיח האדון, אשר בתוכו, רק בתוכו, אין שום ניגוד בין היות-ישראלי להיות "אדם במערב"²: המובן-מאליו של שיח האדון בנוי מ"היותנו ככל-העמים", כלומר מן הציווי להיות ככל-העמים, שפירושו להיות כמו המערב-אירופאים ו/או האמריקאים. מצד שני, זוהי חוליה רופפת מאוד במדומה שלנו, ובעצם קל להופכה ל"קשר חתרני" בין המחזאי לקהלו. דווקא משום כך קל ללוּיין לנסח את מושגיו על

1 הציטוט הוא מתוך הכרך השמיני במחזותיו של לוּיין "ההולכים בחושך ואחרים", עמ' 33. ככלל, מקצת מן הרברים הבאים הובאו בגיליונות 4 ו-5 של **מַטְעַם**.

2 זה המקום שבו אני מבקש לקרוא את המסה הזאת, ביחד עם מסותי על דליה רביקוביץ (**מַטְעַם** 14) ועל דוד אבידן (**מַטְעַם** 15)

האחרות בתוך האי-אמון העממי בהיותנו חלק מן המערב. המחזה שבו ביקש לוין לסכם ברצינות את המתח התיאטרוני בין חיינו מחוץ למערב לבין תרבות המערב היה ה"בכיינים". אני מציע להגיע אל "הבכיינים" (מחזהו האחרון) דרך "הרטיטי את ליבי", מחזה מוקדם יותר, שבו הפך הקשר הזה בין המחזאי לאי האמון העממי בהיותנו חלק מהפנטזיה המערבית לסיפור הצלחה.

על הפארסה

הפעולה של הפארסה "הרטיטי את ליבי" נעה במהירות בין ארבעה מקומות: שני חדרי מגורים, חדר במלון וקרן רחוב. המקומות שמחוץ-לבמה - אלה המאכלסים בקומדיות רבות של לוין את הפנטזיה, שלנו ושל הגיבורים - מתגלים בקומדיה הזאת כבלופים עלובים שאינם מחזיקים מעמד. זהו ההבדל העקרוני הראשון בין "הרטיטי את ליבי" לקומדיות האחרות: הפנטזיה של העונג, המתמודדת עם עקרון המציאות בהצלחה, מתבדית על נקלה, בעזרת בדיחות ומעמדים קומיים, ואלה מהווים תחליף מענג לעונג של הפנטזיה. מיד בתחילת הפעולה מגיע השופט למקה, ה"גיבור", יחד עם פשוניאק, כדי להראות לחבר הטוב איזו אשה נפלאה אוהבת אותו, את למקה, אלא שבדירתה הוא מגלה גבר בארון, כמו בפארסות הכי נפוצות על הבעל המקורן. אחרי כמה שאלות חוזרות, ואחרי שהמאהב ממלמל משהו בצרפתית, אומרת לָלָלָה, האשה הנאהבת: "שמו בְּרִבְסֶסְקוֹאָה"

למקה מה פתאום בְּרִבְסֶסְקוֹאָה? ומה הוא עושה פה? (במבטא צרפתי עילג) ווט דו יו דו היר?
ללללה אל תצעק עליו, הוא לא מפה, הוא מפ... פ... הוא פְּדִיקוּרִיסט...
("הרטיטי את ליבי", עמ' 15-16)

זו סצינה ארוכה ומצחיקה. הצחוק נובע מפירוק המתח שלנו, בציפיה לדעת כיצד תתרץ האשה את הימצאו של גבר בארון שלה. אבל לא רק משום כך. המאהב הצרפתי, הזכר, הפאלוס - מרוסק, באמצעות שמו, מקצועו, ובעיקר באמצעות הסיטואציה, שבו מציגה אותו האשה ה"בוגרת" (כלומר פארודיה על בוגדת) לפני האוהב ה"קנאי": "אל תצעק עליו, הוא לא מפה, הוא מפ... פ... הוא פְּדִיקוּרִיסט". גבר כזה אינו "גברי", מה גם שבמקצועו הוא מטפל בפגמים בכפות רגליה של אשה. התירוץ שהאשה מגייסת כדי להסביר את תפקידו - טיפול ביבלותיה, כדי שתוכל להגיע לטונים הנמוכים - קושר את האמנות שלה לאיזו פעילות מינית (נמוכה, ועוד עם לא-גבר), וגם הופך את המיניות הזאת

למין פגם בגוף. בקיצור, אף אחד מאיתנו אינו לוקח ברצינות את ה"נמוכים" של ללללה, גם לא את היבלות שלה, לא את הפדיקור שהיא נזקקת לו, וכמובן לא את הקשר בין הפדיקור לזמרה. הסיטואציה הזאת הופכת את הקרב האדיפאלי - שמטיבו נערך תמיד בין שני גברים המתקוטטים על "אותה אשה" - לריקה מכל תוכן מיני או רומנטי. חשוב לזכור: במרכזה של כל פארסה לוינית מהופכת ה"גבריות" ומופיעה כמשהו אחר, מגוחך מאוד. דוגמה: כיוון שלמקה מגיע לכיקור אצל ללללה בלוויית חברו פֶּשׁוֹנֵיָאק, נפתח דיון שלם על טיבו של שם החבר. מבחינת העלילה, זו התחמקות של ללללה מהסבר למעשיו של גבר בארון שלה. מבחינת האירוע הבימתי, יש כאן עוד נזילה, הפיכת עוד מוצק לנוזל. הנה, על הבמה ניצבים שלושה גברים עלובים. למקה המרומה, הצרפתי שהוצג כפדיקוריסט ואינו יכול לדבר כלל, ופשוניאק אשר שמו הופך עכשיו לרֶסֶק. כך מבררת ללללה את האפשרויות הגלומות בשמו:

לפי הסברה שלך, אילו אמרו הרבה משפטים כמו, למשל, "כֶּשֶׁפֶּשׁוֹנֵיָאק יחזור הוא כבר יראה לכם", היה יכול במרוצת הדורות להישאר השם כֶּשֶׁפֶּשׁוֹנֵיָאק, ואחרי מאתיים שנה, כשהיו רוצים לומר "כשהוא יחזור", היו אומרים "כֶּשֶׁפֶּשׁוֹנֵיָאק יחזור". וככה השם היה מתנפח. ובסוף היו אומרים שעה רק "שֶׁכֶּשֶׁפֶּשׁוֹנֵיָאק פֶּשֶׁפֶּ...". (עמ' 17)

מהבחינה הזאת הקומדיה מציגה לפנינו את הגבר כשחקן קומי ו"תו לאו". נכון שתענוג הפארסה הוא עניין ותיק, אם לא עתיק. אבל הגרסה הלוינית לפארסה היא תמיד גרסה מינית, תמיד מעיכה של הפאלוס, או של הגבר כ'גבר-גבר'. אי הנוחות של הקהל, או התלהבות הקהל, עוברת דרך המוקד הזה של השערוריה הלוינית.

האהבה הנשגבת של למקה

ככל שלמקה אוהב יותר, כך ברור לנו שהאהבה הזאת אינה מחזיקה מים. היא לא אוהבת אותו וגם אינה ראויה להערצתו. פשוניאק הוא זה המטיל ספק בגרסה שמסרה ללללה (על חשיבות הפדיקור לפיתוח קולה):

פשוניאק אל תכעס ואולי אני סתם מקשקש, אבל היבלת נמצאת הרי בקצה הגוף למטה, ומיתרי הקול בקצה הגוף למעלה. לא נראה לך קצת מוזר שכדי להגיע לנמוכים צריך פדיקור?
למקה (בחרון ובכוז) תגיד לי, אתה למדת על הקשרים העצביים בין הגפיים לגרון, או בֶּפֶּסֶקוֹאָה למד?! תיכף בטח תגיד גם שאִרִיסְטוֹ ואִרִיסְטוֹטֵלֵס היו אבא וילד!

פשוניאק אני אף פעם לא אמרתי ולא רמזתי שאַרְיִסְטוֹ ואַרְיִסְטוֹטֶלֶס
היו אבא וילד. (עמ' 21)

ומתוך אותו ריקון של ההיגיון הדיאלוגי (אין במשפט "תיכף בטח תגיד גם שאַרְיִסְטוֹ ואַרְיִסְטוֹטֶלֶס היו אבא וילד" שום תשובה לטענות שקדמו לו) מקבל השופט למקה עוד ההזדמנות להגביה עוף, ולשאת מונולוג על אהבתו:

ועל השאלה למה היא, אענה לך: היא, ורק היא. לְמַרְאָה אני רוטט, לְמַרְאָה אני אבוד. איך כל העולם המטומטם לא רואה שאין אחרת בלעדיה. ואני חושב יותר מזה, אני חושב שעלי להיות הרבה יותר איתה, צמוד. לא להסתפק במוצאי שבת בשמונה. ואגיד לך עוד יותר מזה, אני חושב שאני מרגיש צורך נפשי עז לחכות לה עוד הלילה מתחת לבית לאחר ההופעה. (עמ' 22)

המבנה הזה חוזר: הספיראלה הולכת ונוסקת, מבחינת האהבה של השופט למקה, ומצד שני, אותה ספיראלה הולכת ויורדת, מבחינת הממשות הניצבת מאחורי השגב הזה. ככל שהוא אוהב יותר, הוא משתתף בפארה מטומטמת יותר. אבל לא רק כך: ככל שהוא אוהב יותר ואהבתו נראית לנו חסרת שחר, הוא קיים כנוכחות פאתטית יותר על הבמה. זהו המרכז ב"הרטיטי את ליבי": האהובה הנשגבת - בניגוד גמור לכל קומדיות האהבה אצל לויין - אינה נראית למחזאי, ואף לא לנו, כראויה לאהבה הזאת, מבחינת יופיה, או הפנטזיה שהיא מעוררת אצלנו. בקומדיות האהבה האחרות של לויין שותפנו בהתבטלות האוהב, נקראנו להידחות ביחד עימו נוכח היפהפיה האדישה, נקראנו להיות, יחד איתו, מחוץ לסיכוי, ומשום כך גם להעדיף, יחד עימו, להיכנס לתוך הפנטזיה של האושר המיני, באוהיו או בטקסס. בקומדיה הזאת המבנה מתפורר, גם הפנטזיה לא מופיעה. המקומות האחרים, המרוחקים, אינם מקנים שום סיכוי. משלב לשלב, בקומדיה הזאת, מנצחת אותנו הגישה, המוצאת לה סוג של אהדה עזה בקרב הקהל - שאין שום נחמה, זולת האהבה למה שיש לנו כאן. אם יש במחזה הזה סוג של "פטריוטיות", הרי זו פטריוטיות של חסרי ברירה, לא של הטסים הלוך ושוב בין אתרי הנופש לנתב"ג. עליבות המקום הזה, עמק הבכא שבלי-אהבה, מקום שנשארים בו רק מי שאינם יכולים לזכות באהבה, או בנסיעה לריביירה הצרפתית, העליבות הזו הופכת להיות הודאה באחרות המקום, בחמלה שלנו, האנשים הפשוטים, כלפיו, מקומנו.

היחס של האירוניה הגמורה ביחס לאוהב, עד כדי הפיכתו לליצן קרקס, אינו האפקט היחיד. שהרי מצד שני, נוצרת אצלנו סימפטיה עמוקה - לא אליו, הוא מתאפס - אלא לשחקן המגלם את דמותו. זוהי המשמעות של הפארה:

אנחנו רואים דמות של גבר זולגת אל מחוץ לשחקן, ומולנו נשאר השחקן עצמו, במקרה הזה רמי ברוך הנפלא, וכל הערצתנו לרגעים שבהם הדמות נגוזה, מסורה לשחקן המצליח להעלים את הגבר "שבתוכם" בצורה מרשימה כל-כך: זו הווירטואוזיות של כל שחקן פארסה, כולל צ'פלין או האחים מרקס.

האהבה היא שטרונץ

אחרי שגילה את ברבספסקואה, והאמין לגרסת הפדיקור, מגלה למקה גם את טְטֶרְלָה ואת הסֶבְרָה של "אהובתו": "הפרופסור טְטֶרְלָה הוא מומחה לאף-אוזן-גרון, ועושה לי אֵינְהֶלְצִיָּה לאחר ההופעה". השופט מאמין. אזי הוא מתוודע גם אל חוֹרְחֶלִיטוּ, הפסנתרן המלווה. כל השלושה, לטינים מערב-אירופים, יחד עם לללה, חומקים לכאורה אל הריביירה הצרפתית - המחוז הנשגב ביותר במחזה, פסגת ההישגים, הנתפס מתחילה באופן לגמרי אירוני, לא כפנטזיה, אלא כמין פטופוט. כך מסבירה לללה ללמה את פשר עזיבתה בחשאי בלוויית שלושת הגברים:

בְּרַבְסֶפֶסְקוּאָה מוכרחים, היבלת, אחרת לא אגיע לנמוכים, וטְטֶרְלָה אין ברירה, הנשימה והצרירות, וחורְחֶלִיטוּ זה מובן מאליו. מתנהלים גם מגעים טלפוניים עם המומחה הגרמני שְטְרוֹנֶץ (עמ' 30).

הפנטזיה התרסקה, בתוך הפארסה, בעזרת הכפלה, שילוש, ריבוי: הדמויות המשתתפות במחזה הן ארבע, אבל הדמויות המופיעות על הבמה כוללות עוד שלוש שלשות של גברים ועוד גבר אחד (יחד עשר דמויות), מגולמים בידי שלושה שחקנים. הריבוי יכול לצייר פנטזיה של אורגיה, אבל כאן אין פנטזיה ובמקומה מתרוקן לגמרי - כמו שכבר ראינו בעניין היבלות והסקס - התוכן המיני. "המומחה הגרמני שטרונץ" חוזר שוב ושוב כמעין מוטיב חוזר, ובעצם כמושא הכי נלעג של הגבריות.

כל זה היה באביב. אחר כך בא הקיץ. הפנטזיה על הריביירה הצרפתית עוברת פיהות:

פשוניאק היא היתה בריביירה האיטלקית או הצרפתית?

למקה היא היתה בריביירה של קפריסין.

פשוניאק אני מבין.

למקה גם בקפריסין יש ריביירה. אנשים לא כל-כך יודעים מה זה

קפריסין, חושבים, קפריסין! (... קפריסין זו אירופה, רבותי!

פשוניאק אין ספק, אירופה. האנגלים היו פעם. (שם)

ובכן, "התרחקנו" מאירופה ו"התקרבונו" למזרח התיכון, ובאמצעות האנגלים אפשר להיאחז במערב, או מוטב אי אפשר לנו להיאחז בשום פנטזיה, כי שום תשוקה אינה אוהזת בה. אין אשה, שאנחנו, הקהל, ביחד עם המחזאי, משתוקקים אליה (שוב, זולת השחקניות הממלאות את התפקידים של הנשים בהצגה). לכן חוץ-לארץ כאן איננה פנטזיה, אלא חלק מפארסה. אף אחד בקומדיה הזאת אינו רוצה באמת להיות בארץ. לא המחזאי, לא הגיבור שאליו נשואות עינינו, ובעצם גם לא לללה, הזמרת שאינה אומרת את האמת (אם יש אמת כלשהי באהבה זולת ההצהרות עצמן). שום תשוקה אינה מצליחה להעלות לפנינו את המקום ההוא. הכל מתפורר עוד לפני שקורם עור וגידים. שום דבר גם אינו יכול להציל אותנו ואת פשוניאק מהאמת שהשופט למקה מכחיש.

למקה זהו שהיא, היא מאוד התאכזבה מברבספסקוואה, הוא לא ממש הצליח עם הפדיקור, ופיטרה אותו. גם את טטרלה פיטרה, הוא ממש לא רציני, כמעט הרג אותה עם האינהלציות שלו, וחורחחליטו בכלל לא עזר לה בנמוכים, ככה שהיא פיטרה את שלושתם.
פשוניאק מי במקומם?

למקה לופץ בוביץ, מאמן הכושר מיוגוסלביה, האג' נוג'ה, ההומיאופת מאלבניה, ונאזים ביי, האקורדיוניסט המפורסם מטורקיה. מהמגעים הטלפוניים עם שטרונץ אין לעת עתה תוצאות ברורות.
פשוניאק בקיצור, נסעה עם צרפתי, איטלקי, ספרדי ופסנתר וחזרה עם יוגוסלבי, אלבני, טורקי ואקורדיון. (עמ' 36)

התקרבונו ארצה. אבל השופט אינו מתייחס להנמכה של פשוניאק, המקרכת את מחוז הגעגוע לכאן, למזרח התיכון, והוא ממשיך להעריץ את אהובתו: "איזו אשה! מכל קצווי תבל! שלא להזכיר מגעים טלפוניים בלתי פוסקים עם הגרמני שטרונץ!" (עמ' 43) וגם הקיץ חולף ושום דבר לא מתרחש בינו לבין האהובה של מוצאי-שבת-בשמונה, וכבר אנחנו מבינים כי יש הקבלה גמורה בין שטרונץ לאהבה. האהבה היא שטרונץ. ושטרונץ, כל כמה שהוא מצחיק - שמו, הווייתו - הוא האידיאל הכי נשגב כאן, בדיבורים על האהבה, וגם כאן - רק מבחינת השופט למקה, לא מבחינת המחזאי, ולא מבחינתנו. אנחנו צוחקים על השם הזה, ועל חזרתו הפרסאית.

אפילו לא קפריסין

הבה נמשיך בתיאור הספיראלה. למקה ניצב מתחת לביתה של לללה, היא מופיעה עם שלושה שחורים (עוד ירידה מבחינת אירופה):
לללה [...] לופץ בוביץ פרש, בעיות משפחתיות, האג' נוג'ה היה צריך

לחזור בדחיפות לאלבניה, ונאזים ביי בגלל חילוקי דעות מקצועיים.
 עכשיו רק אני ו"הברבורים". האוניה מחכה.
למקה אני כבר רואה בדמיוני: אוניה מחכה! אשה! פמליה! "הברבורים"
 מג'מייקה! (עמ' 51)

וגם האמת הזאת נמוגה, לטובת פנטזיה נמוכה יותר: עם בוא הסתיו מכיים למקה
 המיואש את שיחתו עם ידידו:

- איך קיבלו אותה בריביירה של קפריסין?
- היא לא היתה בריביירה של קפריסין.
- אבל הפליגה באוניה.
- האוניה לא הפליגה.
- התקלקלה?
- בכלל לא. הפכו אותה למסעדה.
- היא שרה במסעדה?
- בדרום העיר, בקצה הריביירה שלנו.
- היא הפכה לזמרת מסעדות?
- וקצת מלצרית בין השירים.
- ו"הברבורים"?
- גורשו בחזרה לקונגו.
- אמרת "שלישייה מג'מייקה"!
- התברר שפליטים מקונגו.
- היא נשארה אם כך לבד.
- מה פתאום! אשה כמוה! חזרה עם חרוז פְּרֶדוּכִי.
- מפקיסטאן?
- חרוז פְּרֶדוּכִי הוא מפה.
- אין דבר, לא תמיד מוכרחים להיות בינלאומי. גם לאומי טוב. והוא, פְּרֶדוּכִי,
 מה? אַקוֹרְדִיוֹנִיסְט? אֵינְהָלְטוֹר? פְּדִיקוֹרִיסְט?
 - חרוז פְּרֶדוּכִי הוא... עוד לא ידוע מה תפקידו. (עמ' 55-56)

השאלה בדבר "ידיעתו של למקה את האמת" או "אי ידיעתו" איננה שאלה
 חשובה, לא כאן ולא ביתר הקומדיות של לוין. כל גיבוריו הם פְּטִישִׁיסְטִים
 (כלומר 'הם יודעים שאין ובכל זאת מאמינים מתוך שפיות גמורה שיש'). מה
 שעושה הקומדיה הלוינית - וזהו בעצם מרכז האסתטיקה של חנוך לוין - הוא
 לתבוע מאיתנו לתת סיכוי לאמונה הפְּטִישִׁיסְטִית, למרות שאנחנו יודעים כי אין
 שום סיכוי לגאולה כזאת, זולת הסיכוי שניתן, כלומר "נשעה את האמת". כאן,
 במקום הזה, מתייצב לוין על צד הפרוורסיה ואומר: המהוגנות מחייבת לדעת מה
 שאיננו-אמת ולהיפרד מהשקר, ואילו אני, למרות שאני מחזאי, אני אומר לכם,

פנטזו, או גרוע מזה: היו פְּטִישִׁיסְטִים. הבה ננסה. לוין לא רק שאינו יכול להתגייס לשירות השיח של האדון, אלא, בעזרת החומרים המינימיים ובעזרת הפְּטִישִׁיזִם המיני, הוא מציב את עצמו על צד האחרים, הסוטים, המגחכים בגסות ובמבוכה לשמע התביעה להברדיל בין אמת לשקר, בין הזייה למציאות, בין תחליף-סקס לסקס. זה המקום שבו הוא חובר לצד הלא-מהוגן של הצופה שלו, משכיח ממנו את המאמצים שהשקיע כדי להיכנס לתרבות, מבזה אותה בהיכלה, כמו שקוננו כל-כך הרבה פעמים כל מיני מבקרי תיאטרון.

אדון תרבות

למקה בכלל לא שופט. פעם אחת שפט בתחרות יופי שכונתית. זה הכל. אבל גם הווידוי הזה, הבא בסוף המחזה, איננו בגדר היוודעות. לוין מתעב היוודעויות. אין בו אמון במסורת התרבותית הזאת של הדרמה המערבית. אבל ספק אם נתן אי פעם ביטוי לסלידה שלו מסצינות היוודעות דרמטיות, לבד מהפארודיה עליהן בכל מיני קומדיות, עד שב"אשכבה" – מחזה הפרידה שלו – שם בפי אחת מגיבורותיו, האם שאך זה קברה את תינוקה, הזדמנות לומר משהו על הדרישה מטעם התרבות למודעות. הנה הדו שיח המצמרר בין בונה הארונות הזקן לאם:

הזקן ובחייך מה עשית, ילדה?

האם ככה, כיבסתי, טאטאתי...

הזקן אבל מעשים יותר גדולים, עשית?

האם לא עשיתי, אדוני.

הזקן היית אדם, יש לך מוח, רצון משלך, מה עשית איתם?

האם חייתי, אדוני.

הזקן לא ניצבת אף פעם על איזו פרשת דרכים?

האם לא, אדוני.

הזקן מה, אף פעם לא אמרת: הנה, אלך לכאן, ולכאן לא אלך?

האם לא, אדוני. החיים הוליכו אותי, ואני הלכתי.

הזקן איזה חיים, ילדה!...

האם כפי שחיים כולם, אדוני. עמדתי בתור הארוך לקבל את חופן הסוכר

שלי, השורה היתה ארוכה, ותורי לא הגיע. ("אשכבה ואחרים", עמ' 210)

כשום מקום בקריירה שלו לא הציג לוין מחווה לאמו, האלמנה הענייה, כמו גם לאמהות עניות אחרות – אל מול השיח של האדון – כמו שעשה כאן. בעקבות התשובה של האשה, נסוג הזקן מעמדת השאלות-מטעם-התרבות ("פרשת דרכים") וחוזר להיות חלק מן ה'עבדים', על צידם ניצב המחזאי, בלי טיפת אירוניה, תמיד. הנה בונה הארונות מדבר בגוף-ראשון-רבים, בשמו ובשם אשתו

המנוחה ובשם האם ותינוקה המת: "ולא ראינו כל השנים שהיה נהר, והיה עץ ערבה, ופעם נולדה תינוקת בהירת-שיער... (פאווזה) עכשיו את כורעת ברך לפני ומושיטה את פנייך שאלטף אותך ואנחם אותך. אבל את יודעת שאני אומלל כמוך ובמגע היד שלי אין ברכה ואין נחמה." (שם, 211). דבר המחזאי מפיו של ידידו הטוב, השחקן יוסף כרמון.

האדון הוא התרבות, ואילו המחזאי מחפש אצל קהלו, בתיאטרון, את מה שאינו שייך לשיח של האדון. לפעמים כרוכה בברית הזאת בין המחזאי לְקָהֵל הלא-אדונים הפנמה של משהו "נורא", שהקהל לא היה מודה בו, אלמלא ההפצרה של לוין: "האמת" המצחיקה של הקומדיה הלוינית - הסירוס.

הסירוס

הפארסה שלנו קרבה לסיומה. עוד קודם לכן ניסה למקה להחיות בללילה את הפנטזיה:

זוכרת את הימים ההם? את כולם? את אלה שהיו, וגם אלה שלא היו. אז עוד החבאת אותם באריונות, את הפְּדִיקוּרִיסְטִים שלך. וכמה חשוב היה הכל. היבלת! העקב! הגברת לא תוכל לשיר! קיראו לְפְּדִיקוּרִיסְט! איפה הפְּדִיקוּרִיסְט! הוֹיָה, מהומה, אנשים יוצאים ונכנסים, צלמים, עיתונאים, כן תהיה הופעה, לא תהיה הופעה, הפְּדִיקוּרִיסְט יצליח, לא יצליח, ומגעים טלפוניים עם הגרמני שְׁטְרוֹנֶץ, לא נשכח גם את שְׁטְרוֹנֶץ - כל העולם כמו עצר את נשימתו, ואני בין כולם, כאילו אין שום דבר אחר חשוב בעולם אלא זה, מביט כך בעיניים כלות, בלב נכמר, יפה שלי, נחשקת, אהובה!... אני כלי־כך מתגעגע לימים הנפלאים ההם! ("הרטיטי את ליבי", עמ' 61)

אנחנו מגיעים אל הסיום קורע הלב של "הרטיטי את ליבי". למקה מצליח לפגוש בפעם האחרונה את ללילה ליד ביתה. היא נכנסת, כשהיא נושאת מזוודה. שוב הוא נוכח כי רימתה אותו. אנחנו הבנו את זה כבר בתמונה הראשונה, אבל הוא אינו מתלונן, אין למודעות שלו שום משמעות. הוא יודע וגם אינו יודע:

מילא, כל עוד היו לך נפילים כמו טְטֶרְלֶה וּפְּרֶבֶסְפֶּסְקוּאָה, טלפונים לשְׁטְרוֹנֶץ, אפילו לופץ בופיץ - שתקתי. גם כשירדת לחרוז פְּרֶדוּכִי עדיין לא ראיתי את עצמי מועמד שווה ערך. אבל עכשיו הלך גם חרוז פְּרֶדוּכִי, אז אמרי, למה לא אני? (פאווזה) למה, לְלֶלֶה? למה כל מי שרק עבר על פנייך כבר נגע בכ וחיבק אותך, ורק אני לא? למה לא אני? מה אין ביי? (עמ' 70)

מה שהתחיל בתקווה להגיע אל הפסגה - שטרוניץ הגרמני - נגמר אפילו בנטישתו של פרדוכי, הפרסי המקומי. וכל הפארסה הזאת, שבמהלכה נשארנו

עם לא-איש, אלא עם וירטואוז קומי, לא הוצגה אלא כדי להותיר אותנו ברגע הסיום דווקא עם הדמות של למקה - לא, לא השחקן - אלא הדמות, אדם, סוחט דמעות, אהובנו האמיתי, אחד מאיתנו, מכאן, מאלה שאין להם שום סיכוי לנסוע מכאן ולהיאבה, השופט למקה, ומה אכפת לנו אם איננו באמת שופט? ולמה אנחנו אוהבים אותו כל-כך? כי מהו האקט הזה שאנחנו נקראים לבצע יחד איתו ולאהוב אותו? הסירוס, כלומר הוויתור על הכל. הוא מוותר על האהבה למען האהבה.

ואם עד השלב הזה של המחזה היה הוויתור על המיניות עניין קומי, במהלכו צחקנו על שפע התחבולות - המילוליות והתיאטרוניות - הנה עכשיו הוויתור הזה הופך להיות שיר הלל לאהבה שאין לה אובייקט, אפילו לא כפנטזיה. כאן מצוי ההבדל בין הקומדיות האחרות של לוין לקומדיה הזאת. באחרות מסתפק ה"גיבור" כמו הקהל, במה שיש לו, באשה מכוערת כמוהו, בחיים ללא סקס, כמו אצל הקהל (זו האמת המרה שהקהל מתבקש להפנים ולא פעם מתוך התנגדות וכישלונות קופתיים), אבל מחוץ לכל זה זוהר איזה אידיאל פאלי של אשה אדישה בקצה ההיררכיה, המשאירה מעט מקום לתקווה כואבת. במחזה הזה, בדקות של פסיכולוג, נוטש המחזה את המיתוס ומגיע אל המקום ה"ריאליסטי":

ללללה (מושכת בכתפיה. פתאום פורצת בכי) אָהב אותי!
למקה (מדוכדך) את רואה שאני לא מפסיק לאהוב אותך. אפילו אם
ארצה לחדול - לא אוכל. (מפויס, מנסה להתברח) נו, לְלִלָה, אולי
תעשי את הבלתי צפוי ותאהבי אותי? אָה? קסם קטן, במיוחד לשופט
למקה? אָה? עשי, עשי את הבלתי צפוי, הפתיעי!... לא?...
ללללה ניפרד עכשיו. (עמ' 71)

שי-מתנה-למקה

הפרידה הזאת מסירה את המסיכה האחרונה:

למקה ותגידי לי עוד משהו, אהובתי. מה האמת בשמועה שלִלָּה וינצ'ה
הוא רק שמך האמנותי, ובמקור שמך הוא אחר, מוסיקה פּוֹדְגוֹרְנִיק.
ללללה השמועה נכונה. (שם)

מה שהיה פארודיה על שם אמנותי הופך למשהו הרבה יותר מגוון, שם אמיתי, אשכנזי, לא עברי, מכוער, מכאן. ולמקה מקבל גם את האמת הזאת כמעריץ:

לא חשוב. החשוב הוא השם האמנותי. וגם מוסיקה פּוֹדְגוֹרְנִיק טוב. הכל טוב. ושלא
היו לך גם רגשי נחיתות בגלל הריביירה שלנו. גם משלנו טוב. מה יש, הרי זה

שלנו, ולא צריך בַּרְבֶּסְפֶּסְקוֹאָה וּטְטָרְלָה וּשְׁטְרוֹנִיץ וכל היתר. מי צריך אותם. כמה נמאס לי לקנא בצרפתים. גם משלנו טוב, גם משלנו. (שם)

אין מקום אחר, שבו קד לוין לקהלו - מתוך אהוות המקומיים - כמו במחזה הזה. אנחנו צריכים לאהוב את השופט שלנו, אנחנו, החיים כמוהו בעמק הבכא, אנחנו, האנשים הפשוטים, העבדים, לא שטרונצים ולא ברבספסקואות ולא טטרלות, הם הרי לא באמת קיימים, הם בדיחות, ותחליפיהם הבלקנים או האפריקאים, אינם שווים יותר כמובן. אנחנו נאלצים לחיות כאן. לכן למקה מגיש את עצמו כמתנה לאהובתו ולקהל. הוא לא שווה כלום, הוא פחות מכל הגברים שבאו מבחוץ, אבל הוא מבקש להתקבל כחפץ (כמעט כמו לידנטל, ב"יעקבי ולידנטל", בלי הממד האכזרי שהיה לסצינה ההיא).

ללללה השופט לְמָקָה, אתה המתנה הכי גדולה שהיתה לי אי פעם.
למקה לו רק היית לוקחת.

ללללה אין לך מושג... אין לך מושג... (דמעות נוצצות בעיניה) איזה איש אתה... איזה איש יקר ונפלא אתה... האהבה שלך נתנה לי משהו שאיש לא נתן לי מעולם... ולעולם כבר לא יהיה לי... (מנשקת אותו על פיו, על מצחו, על עיניו) איזה איש אתה... איזה איש נפלא ויקר אתה... (עמ' 71-72)

המחזה יכול היה להסתיים כאן. החלום התגשם. אחרי שנים, הוא זוכה בה. הסיום הזה מותיר את הקהל מאושר ואומלל כאחד, שהרי למקה קיבל מלללה את מה ששום אוהב על הבמה הלוינית לא קיבל ממושא תשוקתו אף פעם, לא רק נשיקות, אלא גם אישור לכך שאהבתו היתה מתת של חסד:

למקה לו רק היית...

ללללה אה, אלמלא היבלת, היבלת! הייתי יכולה להגיע לנמוכים, לְאוֹקְטָבוֹת שהעולם לא שיער. כל החיים היו משתנים, אמריקה היתה משתטחת. חבל. טובי הפְּדִיקוֹרִיסְטִים התגייסו. אי-אפשר לעזור! גדולי האמרגנים אמרו: אם לא היבלת - אוהו!...
למקה נזכור את זה בימים שיבואו: אלמלא כך ולא אחרת - היה לנו "אוהו!" גדול! (עמ' 72)

וכך מסתיים המחזה: "ללללה יוצאת. למקה עומד ומנופף בידו לשלום". היא לא אוהבת אותו. זהו. אילו נשארה איתו, היו חייהם דומים לחייהם של הזוג המקביל, המנוגד, של פשוניאק ורעייתו הוותיקה ככה-ככה (אף היא יכלה לפתח קריירה אמנותית בצרפת). הסיום הזה אינו חומק ממנת הסנטימנטליות שלוין התחבט בה תמיד. אני מניח כי הסיבה שהמחזה נגנז למשך שנים היתה שלוין חשב כי המחזה אינו טוב. אם זה נכון, הרי הסיום הזה הוא שהטריד אותו. הסיגור אינו

מותיר אפילו קריצה אחת מחוצה לו. החיים בעמק הבכא, כאן, מחוץ לתרבות, מחוץ ליופי, הם ההשלמה היחידה שלנו עם הבמה. בתוך הבניין התרבותי, אל מול הקהל, העושה דרך ארוכה כל-כך כדי למצוא את האוזן הנכונה ולהקשיב לדמויות הלוניניות, בתדר הנכון, זה המשרד אל ה'עממי' שבתוכו. מן המקום הזה אני מבקש לרונ ב"הבכיינים", פסגת יצירתו של לוין.

הקשר נגד הארון

דברים שכתב מנחם פרי, לכאורה בשבחו של לוין, ולפיהם כל דמויותיו של לוין רוצות רק דבר אחד, "להיות יותר בִּיחָס" למישהו אחר, לא זו בלבד שאין הם נכונים (מין פרק נוסף מאת מ. פרי בשלשלת המתארכת של 'גם הסיפור הזה הוא הרי על אודותי'), חמור מזה, הם מהווים שכפול טיפוסי של האידיאולוגיה השלטת, על "טבע האדם".³ דמויותיו של לוין אינן רוצות להיות יותר ביחס למישהו, או משהו אחר, ונכון יותר לומר - אם כבר מבקשים איזו הכללה גמישה יפה לכל דמויותיו - כי הן מוכנות למצוא לעצמן, אחרי שנכפה עליהן קנה המידה המשווה, החיצוני, ה"אבהי", אפילו זה שבנוסח הפרופסור המכתיב לסטודנטים את מחקריו - מקום ביחד עם זולתם, בחיק אותה אשה. משלב מאוד מוקדם של הקומדיה הלונינית, הקרב האדיפאלי פינה את מקומו לטובת מבנה, שבו יש אחוות נדכאים, מנודים, אבודים, בין גברים (אפילו נשים יכולות להצטרף אליו). בדיוק זה המקום ש"הבכיינים", מחזהו האחרון של לוין, אותו קיווה עוד לכיים, מציב את הגיבור הקומי שלו, מול קנה המידה המשווה, מול התרבות, מול התיאטרון הקלאסי שאין מנוס ממנו, שיח הארון.

הקשר נגד השיח של הארון תובע מחיר כלשהו מן הקושרים, ובמונחים פרוידיאניים: הקשר הזה תובע להניח לאגו ולזכור כי אין הוא בעל הבית היחיד בתחום של הסובייקטיביות, של היחסים בין המודע ללא-מודע. האם יש קושי מיוחד בעניין זה דווקא בחוויית התיאטרון? הבה נאמר כי עצם ההליכה לתיאטרון, תיאטרון רפרטוארי, על בימתו מוצגת הקומדיה של לוין, ההליכה

3 ככלל, הנטייה של פרי לרדד הכל לכדי מה שהוא קרא לו "מבנה-עומק", לבד מהיותה עדות לרפיסות אינטלקטואלית, היא כוחנית ומזיקה, אפילו על פי אמות המידה האקדמיות ה"רציניות", כלומר הפקת מאמר והוראתו במשך עשרות שנים כ"ידע". במקום אחר כתב הפרופסור כך: "ספרים כותבים מה שהם רוצים וצריכים... ל'בעיר ההרגה', 'הקיץ גווע' ו'לפני ארון הספרים' מבנה-עומק אחד והם פרי הדרך הקבועה של ביאליק לארגן מציאות ולקלוט אותה - הרברים ידועים לכל מי שקרא את מחקריו..." (סימן קריאה 16-17, עמ' 9; הדמיון לטקסטים הלוניניים אינו מקרי; לוין לא למד אצל פרי, אבל תפס, בעזרת נישטה, כמוכן, את טיבו הקומי של ה"מלומד" כמכתיב אמיתות).

הזאת היא חלק מן התרבות, כלומר אותו חלק של הסדר המזמין אותנו להשתייך אליו תמורת תשלום וקבלת הדין, כלומר ציות לכללים.

התרבות⁴ כמו שהמוסד הזה הוצע ליהודים בישראל – וזהו היעד של הדיון הזה – התקשתה לאפיין את מידת הקשר בינה, כמוסד מערבי, ובין האוכלוסיה היהודית בישראל, שהצטרכה לצמוח (להיתרבות) לתוכו, מתוך קבלת הציווי של "התרבות המערבית – תרבותנו". הדיונים על "האידיאולוגיה השלטת" בלימודי תרבות מתרכזים תמיד בממד הציוני שלה, אם כבר עורכים אותם, והם מחמיצים את העובדה שהתרבות (כלומר התרבות המערבית) שירתה את מדינת ישראל ביצירת המדומיין של הלאום הישראלי. די לזכור את האופן החגיגי שבו הכריזו יומני הקולנוע של "כרמל" ו"גבע" על פתיחתם של תיאטראות ואולמות כחלק מההישגים של המדינה בשנותיה הראשונות. אין זו רק ה"אופטימיות הציונית" של היומנים ההם, אלא חלק מההגדרה של הישראליים, הגדרה שנבנתה בשבילם. בניית התיאטראות הגדולים, ובנייתם מחדש בשנות הששים (הקאמרי, הבימה, תיאטרון חיפה) הקבילו לפתיחה החגיגית של היכל התרבות כמשכנה של התזמורת הפילהרמונית, ושל מוזיאון הלנה רובינשטיין (ואחר כך מוזיאון תל אביב בשדרות שאול המלך ומוזיאונים אחרים ברחבי הארץ), ובמסגרת הרפרודוקציה של התיירות נבנו מרכזים גדולים עוד יותר – תחילה תיאטרון ירושלים, אחר כך "מרכז גולדה", ועכשיו שיפוצו של תיאטרון הבימה. אולמות רבים ברחבי הארץ נקראים "היכל התרבות", ווריאציות אחרות על העניין הזה של "היכל" (יהודי מאוד) ו"תרבות" (מערבית מאוד).

אין מקום מובהק יותר שבו מתקיימת ההצעה, 'אני בא אליכם בשם התרבות' כמו בתחומי האוניברסיטה, ביחסים בין המרצים, נציגי התרבות המערבית, לבין הסטודנטים, ההופכים באמצעות הלימודים לבעלי תואר ויותר מזה – לסובייקטים של ה"השכלה". אבל התיאטרון הוא בהחלט כמה נאה למדי למפגש הזה של "אנחנו נביא לכם את המיטב ואתם תהיו אנשים תרבותיים, גאים". נכון, אין לאינטרפלציה הזאת (זה המינוח שהעניק לוואי אלתוסר להליך שבו הופך אדם לנתין של אידיאולוגיה) ותק בתרבות הצעירה מאוד של ישראל, כלומר בהשתלה שלה בישראל. אין כאן מה שהיה לאנגלים במשך מאתיים השנים האחרונות כחלק מהמשמעות של התיירות - cultivation - תהליך שכתוכו הפך האנגלי

4 כדי לקצר: לפני שהתרבות נוצרה, בסוף המאה השמונה-עשרה, או ראשית המאה התשע-עשרה, לא הייתה תרבות. לפני שהלאום נוצר, לא היה לאום. התרבות, לצד הלאומיות, בנו את עצמם, כמובן, רטרואקטיבית ובתוך התרבות נכלל חלק גדול מהאלמנטים המוכרים לנו היום כ'תרבות המערב'.

לנתין, היודע לא רק להישלט, אלא גם לשלוט, בעצמו ובאחרים, מבית ומחוץ. לכן, אולי, היטיב לוין לתפוס דווקא בתיאטרון את הפטיש של ה"מערב".

"הבכיינים" ומחשבת הפרוכיניציה

אירופה ותרבות המערב עשו שימוש רב ב"מכנה המשותף שלהם", יוון הקלאסית. "אנטיגונה" ליוותה את מחזאיה הגדולים בזמן הכיבוש הנאצי, למשל הגרסה של ז'אן אנואי, ששלושה קטעים ממנה מובאים כאן, או מיד אחרי נפילת הנאציזם, כמו למשל ברטולט ברכט. לא צריך לחשוב על הפקת "אנטיגונה" בתיאטרון הקאמרי כדי להסיק ממנה משהו על עליבותו של התיאטרון הישראלי. אם נניח לעיבוד המביך שעשה יהושע סובול אי אז בשנות השבעים לטרילוגיה של אייסיכלוס, בלי שום יכולת לתת לעצמו דין וחשבון אפילו על המרחק בין הטרגדיה למחזאות בת ימינו (דין וחשבון הניכר בכל עוצמתו אצל אנואי, גם בקטעים המובאים בחוברת זו), כי אז נראה שלוין היה הראשון ובעצם היחיד שביקש לשאול את השאלות על יוון מול הבמה הישראלית.

אילו ניתן לי להיות מבקר תיאטרון, נניח, הייתי כותב כך על "הבכיינים" כמו שהוצגה בתיאטרון הקאמרי: הקושי הגדול בהצגת "הבכיינים" - מעבר לעובדה הנכונה, רק באופן חלקי, כאילו "רק חנוך לוין היה יכול לביים את המחזה" - נקשר לעובדה שקטעי הטרגדיה הקצרים במחזה הזה (אגממון השב משדה הקרב ונרצח בידי אשתו), לא הוצגו בהפקת הקאמרי כחלק מהתרבות, משיח הארון, כמו שלוין ביקש לשחזר, או לכתוב, או לביים. הבנתו כי הטרגדיה היוונית היא אמו הורתו של התיאטרון, אסור היה לה להיטמע בעמדה האנטי-תרבותנית של לוין, כאשר ניצב כמודרניסט, לצד החולים במיטה הצפופה בבית החולים של כלכותא:

סניטר צוות הרופאים והאחיות בכלכותא

רוצה להנעים את זמנכם בטרגדיה:

"ייסורי אנממןון ומותר".

היא מבוססת על מחזה יווני ישן.

גוסס ותיק למה יווני?

גוסס חדש למה ישן? ("החייל הרזה ואחרים", עמ' 159)

אלו שתי השאלות המוטחות מצד העני, החולה, הגוסס, באסיה, לעבר התרבות, כלומר אירופה. לנציג הארון, הסניטר, בעצמו עבד, יש תשובות:

סניטר קורים בו דברים נוראים

שיזכירו לכם את מצבכם.
גוסס חדש למה?
סניטר ראו, הוזהרתם - יש דם!
גוסס חדש למה דם? אין לכם קומדיה?
 מערכון מצחיק? פזמון?...
זקן תשוש [על סף ההתעוררות]
 ...רקדנית עם תחת בחוץ?...
סניטר לא אני בחרתי, אני רק הסניטר,
 בחרו ב"ייסורי אגממנון ומותר",
 עכשיו זה מה שיש לנו,
 וככה פה המצב, בכלכותא.
גוסס חדש אוי גוט אין הימל,
 אלוויריה אונד גונטר,
 שטרודל אונד קונן!
 אוי, אוי!...
סניטר מה זה?

גוסס חדש גרמנית. גם כן טרגדיה. ("החייל הרזה ואחרים", עמ' 159-160)

אין אף קונפליקט במחזה הזה, שאינו נפתר באמצעות בדיחה, או היגר קומי - על המשמעויות של הטרגדיה, כלומר הטרגדיה היוונית. אבל הטרגדיה עצמה, הנשענת על "אגממנון", מקבלת, כמובן, עם כל היותה חלק מ"התרבות", את העיבוד הליניני. אכזריותה של קליטמנסטרה אינה המצאה של לויין. נחרצותה להוציא לפועל את זממה קשורה למהירות שחזיונות הזוועה של לויין מצטיינים בהם: אין התחבטויות, יש רצון ויש הגשמה, והכל בחטף, באכזריות, בלוויית טקסט מצמית. ומכל מקום, בשיאן של הסצינות הרציניות ב"הבכיינים", אלה שבקאמרי התקשו כל-כך להציבן-לעצמן, ונדמה היה כאילו חשבו שלויין כתב פארודיה על מחזות יוניים, בשיאן של הסצינות הללו ברור עד כמה לויין אהב את התיאטרון, את התרבות, גם אם אינו מוכן להתייצב על צידה, בכל פעם שהיא מבקשת לייסר את נתיניה "בתוך ההצגה" (כלומר בנרטיב של המחזה), או מחוצה לה (אל מול החולים, בבית החולים של כלכותא), ולבטח אל מול הקהל שלו. גם בסצינות הללו ב"הבכיינים", אין לויין נוטש לרגע את ההבחנה בין אדונים לעבדים, ולרגע אינו שוכח באיזה צד הוא עצמו נמצא.

העם א אגממנון! [אגממנון עוצר] הרבה גססו?
אגממנון הרבה גססו ומתו.
 כולם עוד לעיני,
 המראות עוד טריים.
העם א קברתם אותם כראוי?
אגממנון קברנו את כולם, כולם,

שוככים בכבוד הראוי להם.
הם מתו במלחמה כגברים.
העם א אבל הם העדיפו לחיות.
הם העדיפו את אור השמש.
זכור אותם, אגממנון,
זכרי אותם, קליטמנסטרה,
הם מתו בשבילכם.
קליטמנסטרה אנשים מתו וימותו.
העם א את זה תאמרי גם בהגיע תורך?
קליטמנסטרה כשיגיע תורי - אדע.
העם א [זועק] הנה אומרים לך מה קורה!
מתפתלים! את הכאב אין לתאר!
אחר-כך כל העולם כָּבֵה, איננו!
העולם שאהבו להיות בו!
קליטמנסטרה אל תספרו לי,
תורי עוד לא הגיע.
כשיגיע תורי - אדע.
העם א ואשה לא חיבקה אותם!
נאנקו ופרפרו ומתו לבד.
אגממנון מעל לכל - אני מאוד עייף.
(“החיייל הרזה ואחרים”, עמ' 166-167)

ההכחשה מתה, תחי ההכחשה החדשה

הנה קצה חוט ל"תעלומה", זו שהאקדמאים הכותבים על חזיונות הזוועה של לויין, מאז "ההוצאה להורג", אינם מצליחים להסבירה: מה הקשר בין הקומדיה הלוינית לחזיונות הזוועה שלו - המחזות המיתיים. אני חושב שהתשובה אינה פשוטה, במישור של התשובות הלא-פרשניות. אם קוראים את הקומדיה הלוינית כנתונה בתוך המבנה הפרה-אדיפאלי, ודאי שאפשר להסביר את הקשר בינה לבין אכזריות "האם הגדולה" בחזיונות הזוועה, או במרביתם. ואף על פי כן, אני מעדיף במאמר הזה תשובה פחות פרשנית, כלומר להצביע לעבר הפרולבמטיקה שלויין היה ער לה, ולו רק בהיותו בן חורג בנוף של הספרות העברית, בעיקר זו שקדמה לו - נער יתום, עני ודתי, שעזר לאמו להתפרנס, למד בתיכון ערב, ולא סיים "בית חינוך לילדי עובדים", שעולמם היה מין מודעות להיותם הגשמת חזון האדם החדש. כאן אני מבקש לפרק את המקום בו כתב לויין, התיאטרון שלו, כמקום שאינו יכול להתייצב כלל ולהכריע על "הגדרה של מהות".
במאמר מוקדם עמד אחד העם על אבסורד שקיבלו על עצמם היהודים למן ההשכלה. במאמרו "האדם באוהל" (מ' 1891) כתב על הספרות העברית:

בראשונה, בימי ההשכלה, היתה כל מגמתה [של הספרות העברית] לתת לחיי עמנו החיצוניים צורה אירופית, ולמצב הרוח הפנימי לא שמה לב. 'היה אדם בצאתך ויהודי באהלך' - זו היא כל התורה כולה של ספרותנו אז. 'אדם בצאתך' - אך האדם בצאתו לא יוכל עוד להישאר אדם מופשט בלבד ומוכרח להתלבש באיזו צורה, ואם איננו יהודי, הרי הוא רוסי, פולני, אשכנזי וכו'. את הסוד הזה ידעו סופרינו, אבל השכילו להכחידו תחת לשונם, וכדי למשוך לב העם אחרי יצירות הנכריות אשר אהבו, הסתירו אותן תחת צורת 'אדם'...

לכאורה, מעבר לאבחנה החדה הזאת, ניצב הפתרון הציוני, כמשהו בלתי נמנע. "האדם בצאתו" יהיה, מיום שבנינו "תרבות עברית", התשובה לאי האפשרות, שמציין אחד העם, להיות "אדם מופשט". ולכן, אומר הציוני, יש לנו עכשיו "אדם מופשט" חדש, ישראלי. אלא שהאדם המופשט הזה לא נרגע, לא מצא את מקומו, לא הצליח לקבל הגדרות שאינן דתיות, וגם הגדרותיו הדתיות לקו בחסר גדול, כלומר בהעדר התאמה בין דת בלא מדינה למדינה בלא דת. ובקצרה, השאלה הזאת, מהו האדם של הספרות העברית, לא נפתרה עם הגשמת הציונות. ההבדל הגדול, לעומת זאת, בין הספרות העברית כמו שנכתבה ב"השכלה", לספרות העברית שנכתבה בארץ, בעברית, ובעיקר בידי "דור המדינה" ואילך, מתמצה בהמרת ההכחשה של "האדם המופשט", כלומר שייכותו, בהכחשת המקום, כלומר באי-מעורבותו. לוי, לכל אורך הקריירה שלו, עסק בהכחשה הזאת, כיאה לקומדיות - על דרך השלילה. בין אתונה לכלכותא, לא ריביירה אפילו לא קפריסין, לכן צריך במה והצגה, כי אין מקום אחר לתיאטרון.